DOI:10.14040/j.cnki.52-1004/k.1986.02.033

南北文化融合与隋代音乐

王小盾

在中国音乐文学史上，隋代是个令人瞩目的时代。张炎《词源》说："粤自隋唐以来，声诗间为长短句。"王灼《碧鸡漫志》说："盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。"清徐养源《管色考》说："隋唐以后，俗乐胜于雅乐。"这些言论，都把隋代看作音乐文学史上一座重要的里程碑，看作一代曲辞繁荣的开端。任半塘先生《唐声诗》中并用"音曲空前富有"一语总结了这个时代的音乐文化特色。

隋代是一个结束了近三百年南北分裂的统一时代。由于经济的复苏，由于文、炀二帝推行劝学求言，进士举人等积极的文化政策，私家教育空前发展，诗歌宴乐形成风气。据《隋书·经籍志》及张鹏一《补》所载，当时人著作可考者已达一百六十多种。而在现存的四百五十多首隋诗中，边塞歌行酣畅流利，五七言律绝体格初具，表现了唐诗气象的端倪。

贯穿隋代各个文化领域的特色，可概括为南北融合。它的势头，开始于北魏孝文帝。人们熟知的事实是：刘昶、王肃、蒋子游等南朝文士，曾成为北魏朝仪改革的中坚；颜之推、明克让、王褒、庾信、温子升、荀济等南籍作家，并鹰扬于北方文坛；北魏的羽仪服饰，被"江表士庶竞相模楷"；以北方民歌为主体的"鼓角横吹曲"，也演奏在梁朝宫廷。到了隋代，这一朝流具备了更加广泛的规模、更加深刻的内容。仅从陈寅恪先生《隋唐制度渊源略论稿》中，我们就能看到：南北文化融合对于铸造隋代政治制度具有决定性的意义。

陈先生用大量史实证明：隋代制度并非对北周的单线继承，而是（一）北魏孝文帝乃至北齐系统、（二）南朝梁陈系统、（三）北魏胡族乃至北周系统——三个系统的综合。仁寿二年诏命修定五礼的诸臣名单、即透露了此中消息。隋代都城建筑，一方面由宇文恺、阎毗、何稠等具西域血统的人物主持，另一面又贯彻了中国经典之古制，也表现了这种综合。职官方面，悉废汉以来州郡辟署僚佐之制，改归吏部诠授，对于前代官制，实行了中央集权的一大变革。隋代刑律多采后齐之制，究其实质，乃是继承元魏刑律，"综汇中原士族仅传之汉学及永嘉乱后河西流寓儒者所保持或发展之汉魏晋文化，并加以江左所承西晋以来之律学，此诚可谓集当日之大成者。"隋文帝并标志了府兵制度发展中的一个转捩点，即鲜卑兵制（大体兵农分离制、部酋分属制，特殊贵族制）的结束和华夏兵制（大体兵农合一制、君主直辖制、比较平民制）的形成。总之，在上层建筑的各个方面，隋代都对旧有文化进行了综合和

改造，表现了取精用宏的特色。

上述特点，不仅有物质条件的基础，而且有民族心理，时代风尚的依据。我们在下面就要看到：隋代音乐文化，也表现了与它相一致的发展趋势。

在隋代的乐坛上，有两股音乐潮流表现得十分明显。一是以西域音乐为主的四夷乐，一是以清商乐为主的南方音乐。

关于隋代胡乐的流行，史籍主要有如下一些记载：（一）开皇中，龟兹乐器大盛于闾闬，曹妙达、王长通等胡族乐人，"恃其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。高祖病之。"（《隋书》一五）。（二）"开皇初，定令置七部乐：国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎，又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"大业中，炀帝定九部乐。改"国伎"为"西凉"、"文康"为"礼毕"，增康国、疏勒二伎（同上）。（三）开皇二年，文帝"诏求知音之士、集尚书，参定音乐"，郑译因苏祇婆所传龟兹琵琶，成十二律八十四调，用之考校太乐（《隋书》一四）。

但胡乐的发达并不始于隋。第一段记载中的曹妙达、王长通，皆是北齐后主高纬的宠臣。曹妙达的祖父北魏时即已入华，习龟兹琵琶于西域商人，三传乃至妙达（《旧唐书》二九、《北史》九二）。第二段记载中的诸部胡乐，主要成立在自前凉以迄北周的二百多年之间（《隋书》一五）。第三段记载中的苏祇婆，乃于北周天和三年（公元568）进入中原，而早在北魏北齐，即已有胡琵琶流行、（《周书》五、《北史》九二、《通典》一四二）。因此，隋代的胡乐，不过是对北朝音乐的继承。陈寅恪先生曾根据另外一些资料证明："隋之胡乐大半受之北齐，而北齐邺都之胡人胡乐又从北魏洛阳转徙而来。"（《隋唐制度渊源略论稿》）。

然而，陈先生此外一个论断："隋代上自宫廷，下至民众，实际上最流行之音乐，即北龟兹乐"，却是可以补充的。隋代胡乐诚然继承了北朝的规模，但它在音乐整体中的地位，却不如此。北齐后主时，"西域丑胡龟兹杂伎封王者接式，开府者比肩"（《北齐书》五〇）；北周武帝时，"龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安"（《旧唐书》二九）。至隋代，便不见此类现象发生。相反，到炀帝时，倒是把中国的四方音乐伎艺，或列于东都，或带至河右，在西蕃胡数十国使者面前大肆夸耀了一番。这一变化，对于说明隋代音乐主流的改变，有重要意义。

同周齐旧主比较，隋文帝对胡乐的态度有相当保留。即以前面所述三事而言，他是以"新声奇变"为病的。七部乐原是北周的"国伎"，经了隋文帝的手，便"黜百济"而增了华夏音乐清商、文康二伎。而且隋代宫廷音乐，乃是"正声、清商、九部、四舞（鞞、铎、巾、拂）之色"并陈的，"九部伎"只能代表宫廷燕乐的一部分（《隋书》一五、六七）。唐代徐景安《乐书》说："隋文帝分九部伎乐，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《后庭花》也。西凉与清乐并，角兹、五天竺之乐并。合佛曲、他曲也"（载《玉海》一〇五）。就是说，汉乐按其产生的时代，在七部伎中占了主要的三部，胡乐的势力锐减。当时反对"戎音乱华"，已成一种思潮，在这样的情形下，龟兹等四部胡乐的存在，意义不过合于"胡乐施于声律，本备四夷之数"一句话罢了。至于郑译采用苏祇婆调式，则应视作建立华夏传统的乐律的一种努力。总之，胡乐在隋代宫廷中的地位，是很值得怀疑的。

人们常把上述情况的发生归结为隋文帝"不懂音乐"，而未深究其中原因。这原因就

是：中国本土的音乐，在隋代表现了强大的势力。

隋代的“华夏旧声”，大体可分作三个系统。一是宋、齐、梁、陈累朝积存的宫廷燕乐。即开皇九年平陈，被隋文帝缴获，特于太常辟一清商署管理的音乐。乐器之外，包括“五夏、二舞、登歌、房中等十四调”。据《新唐书》卷二九：“梁乐府鼓吹又有《大白净皇太子》《小白净皇太子》《企喻》等曲，隋鼓吹有《白净皇太子曲》，与北歌校之，其音皆异。”可知梁鼓角横吹六十六曲，已清商化者，也包括在此一系统内。二是“洛阳旧乐”。原由北魏祖莹据中原旧乐典造。北魏太武帝“破平统万，得古雅乐一部，正声歌曲五十曲”；孝文帝讨淮汉·宣武帝定寿春，得“江左所传中原旧曲：《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓‘清商’，至于殿庭宴飨兼奏之”；到祖莹典乐的普泰年间（公元531），尚有“古杂曲（含一部分‘四夷杂歌’）随调举之将五百曲”。这些大抵就是祖莹整理音乐的基础、营造金石的依据（《魏书》一〇九）。北齐时候，莹子祖珽准此创革音乐，杂以西凉之曲（吕光时称《秦汉乐》），《洛阳旧乐》之名正式成立（《隋书》一四）。隋代著名音乐家万宝常自幼师于祖珽，开皇初奉诏于宫廷制乐，“修《洛阳旧曲》”，“所为皆归于雅”（《隋书》一四、七八）。这一系统，源流有绪，在隋时影响甚大。第三，是遍布市井乡间的俗乐。隋炀帝诏于周、齐、梁、陈旧地追集的数万乐工，不能都归结为“高齐旧曲”的保存者，其中一大部分，应当代表了这一系统。

就隋文帝本人言，他也有自己的音乐爱好和审美标准。他“好音乐，常倚琵琶，作歌二首，名曰《地厚》、《天高》”，后取为房内曲（《隋书》一五）。他喜爱的音乐特色是“滔滔和雅，令人舒缓”（《隋书》一六）。他所推行的音乐措施，总是包含相关的两方面内容：从宫廷清除散乐杂戏的同时，他下诏察访“知音律人”（《隋书》二，《全隋文》二）；在祭祀仪式中停用鼓吹的同时，他提倡正声雅乐（《隋书》二）。他不是一概地排斥音乐，而是强调音乐中的雅俗之分，是用中原士大夫阶级的审美趣味改造拓跋贵族的审美趣味。《旧唐书·音乐志》说：“隋文帝家世士人，锐兴礼乐。”这表明了隋文帝音乐爱好的阶级根源。另外，既然“洛阳旧乐”一直存在于中原地区，既然隋文帝即位之初，曾赐窦荣定“吴乐一部”（《隋书》三九），那么，隋文帝的音乐措施，就有深厚的社会基础。联系隋文帝在礼仪、刑律、兵制、职官等方面的变革，我们还可以认识到这些措施的实质及其广阔的社会背景。隋从拓跋宇文氏的少数民族政权过渡为统一的中国政权，是必然需要与政治局面相适应、与中华传统相适应的音乐文化工具的。

文帝音乐政策的客观效果，可以从后来的音乐文学发展中见出。他对宫廷音乐进行了充实和整顿；他遣散散乐伎人，实际上增加了民间的音乐力量；俗乐摆脱雅乐的限制，也更有利于自身的发展。有了这个基础，才有了炀帝时代进一步的音乐繁荣。

公元六〇五年，炀帝即位，改帝号大业。大业元年，炀帝即下诏“博访知钟律歌管者”（《隋书》一五）。次年，征裴蕴为太常少卿，括天下周，齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户，“异技淫声成萃乐府”，“增益乐人至三万余”（《隋书》一三、四一、六七，《北史》七四）；此年并于东都大设戏场，夸于突厥染干（《通典》一四六）。三年，巡河右，使西蕃胡二十七国，谒于道左，“焚香奏乐，歌舞喧噪”；又征四方奇技异艺，盛陈于东都端门街，终月乃罢（《隋书》六七。五年，于观风行殿宴高昌王、吐屯设，盛陈文物，奏九部乐，蛮夷陪列者三十余国（《隋书》三）。六年，又准御史大夫裴蕴奏，大括人间善音声者

"悉配太常，并于关中为坊置之"（《隋书》一五。这六年时间，不啻进行了一次规模巨大的文艺运动。它对民间人才作过三次挖掘，以之为主体，波及周、齐、梁、陈旧地乃至四夷。它证明隋朝文化无论在数量或质量上都远远高于当时的四方诸国。这是中华民族文化的一次宏伟的陈列。

大业年间的上述音乐活动，同时可以表明：隋代民间所有丰富的音乐资源。据文献记载，济南风俗"好教饰子女淫哇之音"，"俗云'齐倡'"。豫章"俗少争讼，而尚歌舞"。荆州"重祠祀之事"，"为竞渡之戏"，每戏必有音乐："迅楫齐驰，棹歌乱响"。南邵，襄阳"有牵钩之戏"（今称"拔河"），一俟钩机发动，则"群噪歌谣，振惊远近"民间又有挽歌，或"行伍前却，皆有节奏，歌吟叫呼，亦有章曲"；或"绕尸而歌，以箭扣弓为节"，歌数十阕，说平生乐事（以上皆据《隋书地理志》）。而都邑百姓则喜角抵之戏，每以正月望夜，充街塞陌，"人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形"，"袨服靓妆"，"丝竹繁会"（《隋书》六二）。至于士大夫日常宴会中的琴筑笙笛、妙伎歌女，佛教仪式中的呗赞声唄，音乐供养，《全隋诗》和《续高僧传》中言之甚详，不烦具引。总之，隋代的音乐繁荣，首先是因为中国民众之中早已蕴有强大的音乐力量，而它充分调动了这一力量。

综上所述，我们发现：不管把隋代的音乐主流归结为胡乐或者清乐，都是不妥当的。它们分别是前一时代——北朝或南朝的特产，而不反映隋代的特征。开皇年间，清乐的地位有所提高，但实质上，它只是对于胡乐流行的反拨，只是音乐融合之前的一种平衡。曾经参与或影响乐制定修的人物，据史书记载，有郑译，万宝常、蔡子元、于普明、曹妙达、祖孝孙、肖吉、卢贲、窦琎、苏夔、牛弘、姚察、许善心、虞世基、何妥、长孙览、令狐熙、裴政、房晖远、魏先生等数十人，倘对他们的出身、音乐观点作一分析，便可明白：他们代表了南北朝不同音乐阶段的各种潮流，文帝对这些潮流取了兼收并蓄的姿态。开皇乐议，久久不决，正是这种状况的反映。从开皇到大业，隋代音乐并没有走上一种音乐吞并另一种音乐的道路，相反，倒是出现了多种音乐的共存共荣。而其结果，便是民间新俗乐的产生和壮大。我们注意到：史籍记载的隋代胡乐事迹，大都发生在开皇年间，至大业渐无声臭；关于清乐，《通典》一四六也有"清乐至隋日益沦缺"的记载。这恰好从侧面证明了新俗乐的兴盛。它才是隋代音乐的主流或趋势所在。这个融汇胡乐、清乐、民间散乐于一身的新的音乐潮流，是"近代曲辞"的直接基础。